

バルザックにおける近代的視線

——ラスティニャックとリュシアンにみる視線の構造力学——

伊藤由利子

1. はじめに

視線は実生活のみならず、映画や小説においても重要な役割を担っていると
言えるだろう。視線が作品内に担う役割とは、表情、容姿の描写とともに人物
像を描き出すことであるが、我々は作り手の提示した情報を視線のうちに読み
取ることで、その人物像をより正確に捉え、時にその人物の置かれている状況、
空間との相互作用により描き出される心理を見て取ることができる。バルザッ
クの視線描写が特異なのは、視線が外的描写にとどまるのではなく、内面を映
し出すことに重点が置かれており、人物の心理を映し出すだけでなく、社会的
立場をも明白にしているということだ。バルザックは人物たちの社会階層ごと
に異なる視線の種類を与えることで、視線のカーストを作り上げているので
ある。このバルザックの心理的かつ社会的側面を映し出す視線は、複雑に混在し
ている。我々はこの複雑に絡み合う多種多様な視線を紐解き、そこに一貫性を
見出すことで、バルザックに特徴的な視線の構造を見て取ることができるので
はないかと考える。

この視線の構造を読み解くためには、最も視線に囲まれている登場人物を取り
上げる必要があるだろう。そこで、視線 <regard> という言葉の頻出回数の
統計から、最も上位に挙げられた登場人物、リュシアンにまつわる視線をとり
あげることにする⁽¹⁾。2000人以上の登場人物がいる『人間喜劇』において、
リュシアンに圧倒的に多くの視線が集まっているということは偶然であるはず
はなく、作者が意図的に配置していたと考えられる。よって、彼の視線に一貫
性をみることができれば、作品における視線の構造とその作用を明らかに

することができるはずである。そこで本稿では、分析の対象としてリュシアン
の視線を取り上げるが、その比較としてラスティニャックの視線を扱うことと
する。この両者の視線は既に指摘されており、ペール・ラシェーズ墓地から見
下ろす俯瞰の視線や、劇場の場面での視線などについてはこれまでしばしば
言及されてきた。しかし、その視線の特徴は常に俯瞰の視線が上昇志向、征服
者というイメージを提示するとし、そのイメージがラスティニャックに結び付
けられることで片付けられてきたように思われる⁽²⁾。よって本稿では、主人公
の一つの視線にとどまるのではなく、多くの種類の視線を拾い集め、多角的に
見ることで、複雑に主人公に付与される視線が最終的に提示するもの、その多
様な視線の集合体を組織化するものを捉えていこうと思う。

まず、我々は二人に特徴的な俯瞰の視線の分析から出発し、両者の視線の差
異を追っていくのだが、この視線以外にも二人に共通し、かつ大きな差異が生
じている視線がある。彼らが見られ、受け取る受身の視線のうちに顕著である
領土的視線と、悪魔的契約において見られる視線である。よって、本稿を俯瞰
の視線、領土的視線、悪魔的契約における視線の三つにわけ、分析を行い、こ
の三つの異なる視線の構造的作用を見ていくことで、それらの視線のエネルギ
ーを読み取り、お互いに作用する視線を一つの集合体としてまとめて構築する、
視線の構造力学を明らかにしていくこととする。

2. ラスティニャック、リュシアンにみる俯瞰の視線—万華鏡的、ジオラマの視線

それでは実際にラスティニャック、リュシアン両者がまなざす主体として、
パリ社交界と対峙する場面で投げかける俯瞰の視線から見ていくこととする。
この視線がどのように二人に作用し、どのような効果を生むのかという、二人
の間にある視線のエネルギーの差異を捉えていこうと思う。

ここではまず、二人がパリの社交界人士たちが集まる劇場に、初めて登場す
る場面を取り上げる。ラスティニャックはすでに、同じ下宿先に住むヴォート
ランや、親戚であるボーセアン夫人から、パリで生きのこるための処世術を学
んでおり、後ろ盾となる女性、つまり愛人が必要であることを学んでいた。
「あなた方は何百万という金を狩る狩人だ。それを獲得するためには、罾や竿

や囷などを仕掛ける。狩りにも多くの手法があるんだ⁽³⁾」とヴォートランに言われていたラスティニャックは、女性を罠にかけ、獲物を捕らえようとする狩猟者の性格を、この初めての劇場登場場面ですでに発揮している。彼は「ニシュンゲン夫人だけしか見ていなかった⁽⁴⁾」のであるが、ポーセアン夫人の恋人であるアジュダ侯爵の登場により、女性を手中に収めているこのダンディに嫉妬心をかられ、狩りへの欲望を高揚させることとなる。

彼はポーセアン夫人の足元に跪きたかった。彼は自分のものにするために、鷲が空から、草原の中にいる白くて若い雌羊を射止めるかのような悪魔的力を手にすることを望んだ。彼はこの壮大な美の美術館において、自らの絵画、彼のためだけの愛人をみいだすことができず、恥ずかしい思いがした。彼は「愛人をもつことは地位を保証し、それこそ権力の証なのだ」と呟いた。そして彼は、罵られた男がその敵を見るようにニシュンゲン夫人を見た⁽⁵⁾。

ここでまず注目したいのは、悪魔的イメージが上流階級の人々の演劇性と結びついていることであり、主人公ラスティニャックに社交界という〈劇場〉に登場させ、悪魔的権力の渴望へと向かわせているということである。この劇場における社交界人士たちの演劇性は、すでに度々指摘されているように、劇場では棧敷席も舞台となり、社交界人士が〈スペクタクルでスペクタクルになる〉という二重のスペクタクルが存在する。彼らにとって劇場に行くことは、観劇が目的のではなく、自らが見られる存在になるためであり、必要不可欠な日課の一つであった。よって、このラスティニャックが初登場するイタリア座が「この壮大な美の美術館」と語られ、彼が欲する女性が「彼の絵画」と比喻されているように、上流階級の女性たちは劇場で見られ、絵画のように鑑賞され、評価される対象として存在している。また、ここで観察者側のラスティニャックが求めるのは、獲物である「白くて若い雌羊を射止めるかのような鷲の力」であるのだが、草原にいる羊を上から眺め、射止める鷲という比喩は、悪魔の権力という言葉からも贖罪の羊を想起させる。この鷲が雌羊を狙う視線は、敵としてのニシュンゲン夫人を睨んでいることからわかるように、その視線は獲物を狙い、戦いを仕掛ける者の視線である。またこの視線は『ゴリオ爺さん』の結末部のあの有名な俯瞰の視線、パール・ラシェーズ墓地からパリ社交界を

見下ろすラスティニャックの視線を想起させる。

彼の目はほとんど貪るように (Ses yeux s'attachèrent presque avidement)、ヴァンドーム広場の円柱と、アンヴァリッドの円天井との間に釘付けになった。そこそこ、彼が入り込みたいと望んだあの上流社会が生きている場所であった。彼はこの唸りを上げている蜂の巣に向かって視線を投げかけたが (Il lança sur cette ruche bourdonnant un regard)、その視線はあらかじめそこから蜜を吸いとってしまうかのようだった⁽⁶⁾。

この俯瞰の視線は既にバルザック研究家柏木氏が、リュシアンとの比較においてラスティニャックの成り上がり者、権力者的性格を表すものだと述べている通りであるが⁽⁷⁾、ここで我々が再度指摘したいことは、バルザックがこの俯瞰の視線、権力者の視線を小説の結末を待たずに、つまり、社交界との最初の関わりで既に登場させているという点である。バルザックはラスティニャックの社交界への初登場場面に、鷲というメタファーを使用し、弱者を上から眺める強者の視線、権力者の視線をラスティニャックに想起させることで、結末部を予見させる伏線を敷き、我々読者に小説の結末を予測させる鍵を準備していたのではないだろうか。実際にこのラスティニャックの劇場の初登場場面は、アジュダ侯爵がポーセアン夫人に「あなたの従兄妹さん (ラスティニャック) は全く変わってしまいましたね。銀行 (ニシュンゲン) をひっくり返してしまうでしょう。彼ならうまく立ち回るでしょうね⁽⁸⁾」と彼の将来を予言している言葉で締めくくられているように、バルザックはこのラスティニャックの劇場初登場場面で、彼の将来を予見させる視線を意図的に配置していると言えるのではないだろうか。

では、このようなドラマ導入部と結末部を繋ぐ視線は、リュシアンにも見てとることができるのだろうか。まず、劇場初登場場面を見てみると、確かにラスティニャック同様、リュシアンにも俯瞰の視線が存在する。デスパール夫人の棧敷席に一人残ったリュシアンは、社交界人士たちが座る棧敷席に視線を送る。

(リュシアンは) 棧敷の隅に戻った後、『地獄』の場面で有名な第五幕のパレエ

の荘厳な光景に見入ったり、棧敷から棧敷へと視線を移しながら観客席を見渡し、そしてパリの社交界を目の前にして深い思索に耽り（*absorbé tour à tour par le pompeux spectacle du ballet du cinquième acte, si célèbre par son Enfer, par l'aspect de la salle dans laquelle son regard alla de loge en loge, et par ses propres réflexions qui furent profondes en présence de la société parisienne.*）、「これがおれの王国なんだ。これがおれの支配せねばならぬ世界だ！」と心の内で叫んだ⁹⁹。

言うまでもなく、このリュシアンの台詞は『ゴリオ爺さん』の結末部、ペール・ラシェーズ墓地でのラスティニャックの台詞と比較されるが、彼の視線はラスティニャックのように明確な対象、彼の敵を眼差しているわけではない。確かに彼の視線は棧敷から棧敷へと行き来（*son regard alla de loge en loge*）しているが、「*absorbé*」という言葉が用いられているように、彼の見るという行為は周りの光景に飲まれている中でのものであり、空間が彼に征服欲を駆り立たせ、戦いを挑む者としての台詞を発させている。しかし、ラスティニャックの場面では、空間ではなく自らの征服欲から自発的に発される台詞であり、再度ラスティニャックの視線を見てみると、「彼の目はほとんど貪るように（*Ses yeux s'attachèrent presque avidement*）」「彼はこの唸りを上げている蜂の巣に向かって視線を投げかけた（*Il lança sur cette ruche bourdonnant un regard*）（…）¹⁰⁰」とあり、「*s'attachèrent*」（くつつく、離れない、視線や注意などが向けられる）という動詞や、「*lança*」（投げる、発する）という動詞が、彼の視線が対象をしっかりと捉えており、彼が意識的に標的に視線を投げかけていることを明らかにしている。ラスティニャックがペール・ラシェーズ墓地の高台からパリ社交界を自発的かつ意識的に見下ろしているのに対し、リュシアンは周りの景色に凌駕され、その雰囲気によって闘争心を駆られており、他発的にパリ社交界の象徴である棧敷席を見渡している。この自・他発の視線の違いは、墓地と劇場という空間の違いによるもので、墓地に一人にいるという孤独な空間では、周りの雰囲気によって支配されることもないといえるが、しかしバルザックは、このリュシアンがいる劇場の舞台での演目を『地獄』のバレエに設定していることから、この二人が視線を投じている空間には、〈パリ-地獄〉という一つの象徴を見て取ることができ、二人を取り巻く空間は同質であると言えるだろう。〈パリ-地獄〉という『人間喜劇』のみならず、ロマン主義文学において常套

句となっているイメージをあてはめ、ラストイニャックが見下ろすパリ = 下層社会・地獄とし、ゴリオの埋葬される墓場パール・ラシェーズ = 疎外された空間・高台にある墓地と考えると、ラストイニャックはこの地獄の犠牲者であるゴリオを高台で葬ることで、下層社会で穢れた魂を昇天し、自己を地獄、下層社会から疎外し、上層から眺める俯瞰者になると捉えることもできるだろう。社会で成功することを誓いながらも、この疎外された空間で高台という場所から社会を眺める彼の視線が、彼を逆に驚のように社会から飛び立たせ、驚の目を持つ天上人の存在へと引き上げていると考えられるのではないだろうか。それに対し、『地獄』の風景に酔いしれたリュシアンは、例え出世欲に駆られていたとしても、自己をその空間から遠ざけるどころか、一体化してしまっている時点で、その視線はラストイニャックの俯瞰者、征服者の視線とは程遠く、思索に耽る夢想家の視線に過ぎないのである。

更にリュシアンが最期の場面で彼が投げかける最後の視線も、パリを見下ろす視線であるということにも注目したい。コンセルジュリーの牢獄に収容され、死を決意したリュシアンが、首を吊るためにテーブルへ上り、窓の外を見ると、これまで見たこともない美しい風景を目にし、「それにすっかり仰天して、それへの感嘆の念から自殺は延期された⁽¹¹⁾。」そして、自殺という現実から逃走し、幻想の世界へと入り込む。

リュシアンは王宮をそのあらゆる原初の美のうちに見た。柱はすらりと、若々しく、清々しく、そのバビロンの均衡や、東方的幻想に感嘆した (*admirait*)。彼はこの崇高な眺めを文明の産物との詩的な別れとして、受け入れた。(…) 二人のリュシアン、中世において、聖王ルイのアーケードや、小塔のもとを散策する詩人としてのリュシアンと、自殺の準備をするリュシアンがいた⁽¹²⁾。

リュシアンはこの自らの最期の場面においても、俯瞰の視線を投げかけているが、劇場の初登場場面同様、彼は眼前に広がる風景に「感嘆 (*admirait*)」しており、その視線は幻想を愉しむ詩人の視線である。リュシアンが最初の劇場の登場場面と、この最期の牢獄の場面には、二つの共通点が見て取れる。一つは空間の類似である。劇場の場面でリュシアンが座っている棧敷は、一等侍従官の棧敷で、観客席の奥に仕切られている二つの区切りのうちの一つであり、

さらにリュシアンは目立たぬよう棧敷の奥に座っていることから、劇場奥の狭い空間から目の前に広がる景色を眺めているという図式である。また、最期の牢獄の場面もやはり牢獄という狭い空間から眼下に広がる景色を眺めており、両場面の空間は、狭い箱状の奥まった空間から眼前に広がる壮大な景色へと視線移動が行われている点で共通している。そして二点目の共通点は、視線を投じる主体リュシアンとその視線の対象との間の、空間エネルギーによる視線力学の構図である。狭く、暗い空間に置かれた主人公に、眼下に広がる壮大な景色が流れてくるという、視線を投げている主体側が見る風景に飲まれているという点で、種類としては受身的で、眼前で広がる風景が自らの視線の範囲内に像・イメージとして提供されるというこの視線の構図は、カレイドスコープ、万華鏡の視線と言えるだろう。観察者が筒の一端から覗き込むと、広がる鏡像。まさにリュシアンが隙間から眺め、彼の視線内に入りこんでくるものは現実の世界ではなく、彼の詩人的空想が描き、提示する像なのである。また、箱状の狭い空間から覗き、展開される風景をとらえる視線は、まさにジオラマ的視線ということもできるだろう。19世紀初頭にパノラマに代わる新たな投影装置として開発されたジオラマは、箱の中に風景画と展示物を配置し、その箱の一つの面に開けられた窓から中を覗くと、照明などの効果によって本当に風景が広がるかのように錯覚させる見世物である。よって、リュシアンの劇場の棧敷と牢獄から投じる俯瞰・パノラマの視線は、同時に箱の中の狭い空間から覗きこむジオラマの視線でもあるという点で、ラストニャックのパノラマの視線とは大きく異なる。ここにラストニャックとの明らかな相違を見て取ることができるだろう。リュシアンの社交界の初登場場面と、最期の牢獄の場面に共通して見られる、俯瞰的にも関わらず、現実を歪める空想的視線、カレイドスコープのかつジオラマ的視線は、提示される風景が彼に思想を掻き立てさせるという点でも、彼の受身的性格を如実に表しており、現実を見据えない空想的な視線は、彼の現実から逃避しがちで、運命に身を任せるポヘミアンのかつ詩人的性格を、またその人生を運命づけていると言えるだろう。

よって、二人が劇場において初めて社交界に投げかける視線と、その二人の最後の場面でバりに投げかける視線が同質のものとして導入と結末部を結びつけることで、その視線の性質が各々の性格かつ人生を運命づける、視線が作品

のプロットの作用を持っているということが明白になった。また、この二人の視線は同様に高い位置から下を見下ろすという俯瞰の視線であったわけだが、バルザックはその構図に異なる空間エネルギーを与えることで、ラスティニャックとリュシアン的人物像を描き分けていることがわかった。前者は開かれた空間から下へと視線を落とすことで、彼自身は大きな存在として映る構図であるのに対し、後者は閉ざされた暗い空間から、眼前に提示された風景を捉えているという点で、彼が見ている空間の方が彼自身よりも大きな像であり、見ている主体の存在のイメージは縮小される。バルザックは主人公と彼らがまなざす風景との構図の違いにより、まなざす主体者の存在を誇張、逆に縮小するという視覚的作用を取り入れており、そうすることで二人の主人公を見事に描き分けている。前者の風景を囲い込むようなマクロな視線、後者の閉ざされた空間からのミクロな視線といったこの視線の差異は、前者が現実を包括する力を持つ勝者、後者は夢想到引きこもり、現実から引き離され、社会から疎外された敗者であるという、二人の力関係をも明白に示していると言えるだろう。

3. 二人の主人公に向けられる視線—リュシアンに向けられる領土的視線

これまで、主人公自身が投げかける視線、主体の視線を見てきたが、ここからは同じ劇場初登場場面において、彼らが眼差される、受け取る視線について見ていくこととする。この受身の視線においても、ラスティニャックとリュシアンとの差異は明白であるのだが、まずリュシアンの側からみていくこととする。彼に投げかけられる視線は、彼の人物生成にどのように作用していくのだろうか。

リュシアンはこれまで見てきたように、自らの閉塞的な視線により疎外者となってしまうていたが、彼が受けとる視線の場合はどうだろうか。彼とバルジエトン夫人二人が、4人のダンディ達、マルセイ、フェリックス・ヴァンドネス、モンリヴォー、カナリスから観察される場面である。

それぞれが実に冷酷な無関心さをもって、この哀れな未知の男を見ていたが (Chacun regardait le pauvre inconnu avec une si cruelle indifférence)、彼の方は言葉のわ

からない異邦人のようにそこにいたのだった (il était si bien là comme un étranger qui ne savait pas la langue)。 (…) マルセイはこの新参者からわずか二歩ほどのところにいたにも関わらず、彼を見るためにわざわざ柄付眼鏡を手にとった。彼の視線はリュシアンとバルジュトン夫人二人の間を行ったり来たりし、その残酷に眺める嘲笑的な考えが、見られているふたりをひどく苦しめた。ふたりをまるで二匹の珍しい獣のように観察し (il les examinait comme deux bêtes curieuses)、薄笑いを浮かべていた。その嘲笑は田舎の偉人 (リュシアン) にとっては、短刀の一撃のようなものであった。 (…) モンリヴォーはリュシアンに、腹の底まで探るような眼差しを投げかけた⁽¹³⁾。

この描写では「哀れな未知の男」(le pauvre inconnu)、「無関心」(indifférence)、「異邦人」(un étranger) という表現が、リュシアンの疎外感を強調し、彼を部外者と見なしている。さらにマルセイが至近距離にも関わらず柄付眼鏡でリュシアンを「獣」(bêtes) として観察する態度は、リュシアンを同じ人間として扱うのではなく、他の珍しい種として認識し、自分とこの集団の人々とは全く異なる種であると、リュシアンに認識させるための行為である。これはダンディたちの縄張り意識及び、そのテリトリーへの執着心として捉えることができるだろう。獣である二人が自分たちのテリトリーへ侵入し、その新たな敵を観察し、最後に縄張りから放り出すために威嚇する視線を投げるという行為自体は、動物界に見られる縄張り行為における視線と同様である。よって、この場面はダンディという社会集団にはっきりと存在する縄張り意識を見て取ることができるだろう⁽¹⁴⁾。この場面でリュシアンが受け取る視線は、ダンディたちが自らのテリトリーを守るために侵入者に投げる視線、縄張り意識からの領土的視線と言えるだろう。この視線が新参者を評価し、自分たちのテリトリーに受け入れるか、それとも拒絶するかを決定づけるのである。リュシアンはダンディたちの視線により異物化し、彼らのテリトリーから排除されてしまったわけだが、その後の幕間の待合ロビーでは、彼に向けられる視線さえも存在せず、彼が決定的にこの社会集団から拒絶されたことが明らかとなる。リュシアンは他のダンディ同様、幕間に待合ロビーに向かうが、「さきほどデスパール夫人の棧敷にやってきた連中のうち誰ひとり彼に挨拶もしなければ、注意を払う様子もなかった⁽¹⁵⁾」のであり、唯一の頼みであったシャトレすら、

「リュシアンが近づこうとすると、横目で流し、避けようとする⁽¹⁶⁾」。このように、ロビーでもリュシアンの視線は拒絶され、集団から拒絶されてしまう。この一連のダンディたちとの視線のやり取りにおいて、彼に向けられた唯一の視線は、彼を同じ人としてではなく、奇妙な異物と化すことで、彼の存在を無にしてしまうと同時に、彼を外れた者としてこのダンディという社会的種に分類させず、この種のカテゴリーから放出してしまっているということが見て取れた。

4. 二人の主人公に向けられる視線—ラスティニャックに向けられる魂を奪う視線 (regard enchanteur)

これまで見てきたように、初めての社交界とのコンタクトで、リュシアンははっきりと拒絶を読み取り、自己存在の虚無感を感じていたのだが、ラスティニャックはどのように社交界人たちからの視線を解釈するのだろうか。

「ラスティニャックは正面横敷に入り、(…)自分が全てのオペラグラスの注目の的になっていることを見て取ると、おとぎ話 (féerie) のようだと感じた。魔法をかけられたような魅惑、歓喜の中を歩いていた (Il marchait d'enchantements en enchantements)⁽¹⁷⁾」のであり、視線を集めることで高揚感を感じている。ここで注目したいのは、「おとぎ話」(féerie) や「魅惑」(enchantements) といった言葉が使われていることである。彼が受け取った多くの視線は、彼をおとぎ話へと誘いこむかのように、魅惑の世界に足を踏み入れさせているとすれば、この「魅惑」(enchantements) という言葉は第二義の〈魔法をかける〉行為という意味で捉えることもできよう。このラスティニャックに向けられた多数の視線は、彼を魔法にかけ、彼の魂を奪う視線〈regard enchanteur〉なのである。彼はこの劇場に足を踏み入れ、この魂を奪う視線を受けとったことで、自らの魂をこのおとぎ話の世界に、つまり、パリ社交界という社会〈劇場〉に魂を奪われたのであり、彼はその世界の、その劇場の一員、演じる者、彼自身が見られるスペクタクルとなったのである。

この魂を奪う視線による社会〈劇場〉との契約は、実はこの劇場に足を踏み入れる前にすでに行われていた。ラスティニャックはポーセアン夫人とイタリ

ア座に訪れる前に、チュイルリー公園に散策に出かけている。

この散歩はこの学生（ラスティニャック）にとって、運命的（fatale）なものとなった。何人かの女性が彼に気づいた。（…）自分がほとんど感嘆の視線で見られる対象となっていることに気づき、妹や叔母たちのことなどはや気にならなくなってしまった。彼は頭上を悪霊がとおり過ぎていくのを見た。この悪霊は天使と見間違えてしまうようであり、様々な色で飾られた翼を持つ悪魔であり、宮殿の正面に黄金の矢を射かけ、女に真紅の衣を着せ、元はごく質素であった王座に愚かな華美を添えさせる悪魔であった。彼は、この虚栄の神の騒々しい声に耳を傾けてしまった⁽¹⁸⁾。

ここでは悪霊や悪魔の登場が、先にみた劇場の場面で彼が魂を売る契約を予見させ、悪魔に彼が化身するという悪魔との契約を想起させる。彼はこのチュイルリーで受けた視線で悪魔に魂を売り、劇場に向かうころにはすでに悪魔と化していたと言えるのではないだろうか。彼がこのチュイルリーで受けた視線もすでに魂を奪う視線であり、だからこそ、この散策が彼にとっては宿命だったのである。よって、彼がこのチュイルリーで受けた視線は、自らの魂を売り、運命を預けることを促す運命的視線であり、次につづく劇場場面で魂を奪う視線を受け取ったことで、彼の悪魔との契約は完結するのである。よって、社交界との初めての視線の交わりにおいて、リュシアンが拒絶感を感じるのに対し、ラスティニャックは自己の存在を確認し、更に魂を社交界に預ける契約をすることで、すでに彼は社交界の一員となるということが見て取れた。よって二人の間には、前者の拒絶、後者の同化といった明確な差異があることがわかった。

5. 二人の主人公に向けられるヴォートランの威圧的視線—ヴォートランの視線の両義性と悪魔的契約との関連性

このラスティニャックの悪魔化を考える際に忘れてはならないのは、ラスティニャック、リュシアン両者とヴォートランとの契約、彼との関係性である。この二人の主人公とヴォートランとの悪魔的契約についてはすでに研究されて

おり、特にバルザック研究家の村田氏はラスティニャック、リュシアンのヴォートランとの契約について詳細に分析しているのだが、氏によると二人のヴォートランとの契約は異なるものであり、氏の分析からはラスティニャックとヴォートランと同じ性質の人間であることが伺える。ヴォートランはラスティニャックを自分と「平等に扱い、少なくとも自分と同じ性質の人間⁽¹⁹⁾」として接し、契約へ引き込もうと何度も繰り返す誘惑の場面でも、「ラスティニャックの意思を尊重し、彼に選択の自由を与える⁽²⁰⁾」と村田氏も述べているように、ヴォートランはラスティニャックを自分と同じ種の人間として接している。しかし、実際彼らの視線のやり取りを見てみると、お互いの関係性が平等であるとは言い難い。視線からは両者の力関係は明白で、ヴォートランの威圧的で心の奥まで見透かすような視線は、何度もラスティニャックに投げかけられ、常に彼を脅かしている。その後の作品『娼婦盛衰記』においてダンディとして成功した彼が、仮装舞踏会で外見をすっかり変化させたヴォートランに久しぶりに出会ったとき、彼がその仮装した男がヴォートランであると気づいたのは、やはりその特徴的な視線を放つ目に気づいたからである。「悪魔があなたを完璧に変えたとしても、その忘れることのできないあなたの眼差し（目）までは変えられなかったのでしょうかね⁽²¹⁾」とラスティニャックはヴォートランに言い放つ。この台詞からもバルザックが『ゴリオ爺さん』でヴォートランの眼差しの脅威的な力を表現し、それがヴォートランの性格を際立たせていたことは明らかだが、この視線は、その後リュシアンに向けられることはない。ここにもはっきりとラスティニャック、リュシアン二人のヴォートランとの関係性の違いが表れている。バルザックは『娼婦盛衰記』の冒頭に『ゴリオ爺さん』の作品中のヴォートランの脅威的な視線を置くことで、彼の本質、悪魔的存在であるということを再確認させておきながら、その後のストーリーでは、リュシアンを庇護者カルロス・エレラ神父としてのバールをかぶるヴォートランがリュシアンに向ける視線に、ラスティニャックに投じた視線と同様の威圧感を与えることはない。いや、正しく言うならば、ヴォートランの視線を受け取る側の感じ方の違いであり、リュシアンはヴォートランにまなざされても、一度も脅威に感じていないのである。このことは注目すべき点であろう。というのも、バルザックはヴォートランの性格、風貌を『ゴリオ爺さん』の導入部

で描く際、「彼の人のよさそうな様子にもかかわらず、深みがあり決断力にあふれた視線が、彼に恐怖・畏怖を植え付けていた⁽²²⁾」とし、彼の視線は人を慄かせ、圧倒させる威力的なものだとしている。実際『ゴリオ爺さん』という作品自体、主人公ラスティニャックとヴォートランとの視線のやり取りを中心に構成されているとも考えられ、このヴォートランの人の本質を見透かそうとする視線は、幾度もラスティニャックに投げかけられており、悪魔的契約の前に躊躇、葛藤するラスティニャックの心情の変化が読み取れるのである。しかし、ヴォートランの視線に晒されるリュシアンには、ラスティニャック同様の葛藤や、ヴォートランへの恐怖感は存在しない。皆が慄くその視線に、なぜ彼は恐怖を感じないのだろうか。まず、村田氏が指摘するように、ヴォートランは「自殺しようとしていた最中のリュシアンに出会い、ラスティニャックの場合のように、人生の二つの選択のうちどちらかを選ばせるということを彼にはしなかった⁽²³⁾」のであり、彼に選択の余地を与えることはない。そのことを如実に表しているヴォートランの視線がある。ヴォートラン改め、偽司祭カルロス・エレラがエステルをニシュンゲン男爵に売る策略をリュシアンに提案する場面で、愛人のエステルを売ることに反対であるリュシアンに彼が投じた視線である。

カルロス・エレラは（…）強い人間が弱い人間の魂に意志を注ぎ込む、あの握わっていて相手を見透かす、刺すような視線（un de ces regards fixes et pénétrants）をリュシアンに向けた。あらゆる抵抗を無にしてしまうその射すくめる視線は（Ce regard fascinateur, qui eut pour effet de détendre toute résistance）、リュシアンとその助言者との間に、生か死かの秘密だけでなく、この男がその地位の低さにも関わらず優位でいられるのと同様、凡人の感情に対しても優位に立っていることを表していた⁽²⁴⁾。

このヴォートランの視線は、リュシアンとの関係性を築くために効果的に用いられている。見透かす、刺すような視線はリュシアンに抵抗、反論の余地を与えることすらしないことから、彼に選択の余地はなく、自分に屈することを否応無しに求める、相手を制する視線である。また「射すくめる視線」（regard fascinateur）は、相手を魅惑させ、幻惑させ（fasciné）てしまうほど、相手を

魅了し、ひきつける磁気的かつ魔力的視線である。この視線は実は、ラストイニャックにも投げかけられている。「脱走徒刑囚（ヴォートラン）はウージェーヌ（ラストイニャック）の上に、冷たく射すくめるような視線（le regard froidement fascinateur）で、磁気的な力を持ったある種の人間が、精神病院の狂暴な精神患者さえも沈めるといった視線を投げかけた⁽²⁵⁾。」のであり、「ウージェーヌは体中で震えた⁽²⁶⁾」とあるように、その視線は彼を怯えさせたのであるが、リュシアンの場合と異なるのは、ラストイニャックはその視線に射抜かれても、魂を奪われることはないということである。しかし、リュシアンは一瞬にしてその磁気的な力に吸い込まれ、とり憑かれてしまうのであり、それが彼をヴォートランの操る人形へと化してしまうこととなる。ラストイニャックはヴォートラン同様の強さがあったからこそ、彼の視線に屈することはなく、だからこそ、ヴォートラン自身も彼を自分と平等に扱うのに対し、リュシアンにおいては「姿を借りて、社会生活のうちに自分の身代わりとしていた⁽²⁷⁾」のであり、リュシアンを「自分の所有物のようなもの⁽²⁸⁾」としてしまったのだ。ヴォートランは「リュシアン of の優雅な肉体のうちに再生を遂げ、リュシアン of の魂を自分の魂に作り直していた⁽²⁹⁾」のであり、社会から追放されたこの元徒刑囚は、彼の内面に生きることで社会的に復活しようとしたのである。

ここにヴォートランとの悪魔的契約における、リュシアン、ラストイニャック両者に投げかけられる視線の両義性を見て取ることができた。両者に投げかけられるヴォートランの視線そのものは、バルザックが性格づけ、かつ変身を遂げた後にも変わらずにある威圧的な視線（regard fixe）、相手を射抜くかのような視線（regard fascinateur）であることは変わらない。しかし、その視線は受け取る側の精神、意志といった内面の差異によって、異なる力を発揮する。ヴォートランと同等の強い精神を持つラストイニャックには、彼の威圧的な視線が相手をとり憑かせしてしまう魅惑の視線に変わることはない。なぜなら、ラストイニャックはこの視線と対峙しており、慄きながらも自らの意志を貫いているからだ。しかし、リュシアンにおいてはその意志の弱さ、精神力の弱さから、ヴォートランの威圧的な視線は、魔力的に彼を射抜き、とり憑かれた者、催眠、陶酔状態に陥らせてしてしまうのである。よって、ヴォートランの視線を前にして、前者は自己を貫き、個として社会的種に鑄型されていくのに対し、

後者はその視線によって魂を受け渡すことで、悪魔と契約し、彼自身の自己は喪失してしまう。こうしてリュシアンは、悪魔の望む種としての型に造形されていくのであり、操られる人形と化してしまうのである。また、このリュシアンとヴォートランとの間の視線の関係性、従う者と制止する者という弱者—強者の視線の構図は、リュシアンの存在イメージ、像を縮小してしまっている。このリュシアンの存在が縮小されるという構図は、前述したパノラマの視線におけるリュシアンの立ち位置と同じであることから、リュシアンと視線の関係性において常に見えてくるのは、視線のやり取りの中で、リュシアンの像が縮小されていくという構図であると言えるだろう。これまで見てきたダンディ達との視線の関係性においては、彼の存在は無にされてしまっていたし、ヴォートランとの視線においても、彼の存在は縮小だけに留まらず、剥奪されてしまっていた。よってリュシアンは対象との視線の関わりの中で、ラストエニヤックが種として分類され、型にはめられていくのに対し、彼は分類されるどころか、存在自体が縮小あるいは消失していくことがわかった。

6. リュシアンの遊歩者の視線—自己像の縮小と社会種からの離脱

このリュシアンと対象の関係における彼の存在の縮小は、実は『幻滅』で彼がパリを初めて散策する場面ではっきりと描かれている。

大通りやラ・ペー通りを初めてぶらつきながら、リュシアンはお上りさんらしく、人間よりも事物に心を奪われた。パリではなによりもまず、集団が人の注意をひく。(…)自分がその中ではよそ者であるというその群衆に驚いて、この空想家は自分自身の存在がひどく小さなものになったような気がした。(…)故郷では一かどの人物でも、パリでは何者でもない。(…)前の状況から急に移った人間は、一種の自己喪失感に陥るのだ⁽³⁰⁾。

ここでは、集団、群衆の中でよそ者であるということが、リュシアンに自身の存在の縮小、消失感を与えているように、彼は一度見る側に回ると、その対象から切り離され、部外者という立場に置かれてしまう。前述してきたとおり、彼の視線は新たな空間においては部外者の視線になり、彼自身が見られる立場

になることはない。例えば上で見てきたように、チュイルリー公園でラストイニャックが視線を集め、演じる者、スペクタクル化するのとは逆に、リュシアンはスペクタクルを鑑賞する者になっており、その舞台に交じることのできない者、部外者の視線で他の散策者を眺めている。チュイルリー公園のファイヤンテラスに到着すると、「あたりを歩き回り、散歩者の姿を観察した⁽³¹⁾。」彼は美しい散歩者達の姿に「とつぜん我が身を振り返り、自分の容姿を判断した⁽³²⁾」のであり、自分と彼らとの間の差異を突きつけられることとなる。こうして「リュシアンはチュイルリーで苦しい二時間を過ごした⁽³³⁾」のであり、彼にとって初めてのパリ社交界への一歩が、ラストイニャックのように見られる側として彼らと同化し、舞台上上がるのではなく、観客席に居続ける見る側、そして演者と自分とを比較する観察者として踏み出されるのであり、リュシアンのこの観察者の視線は、彼が外から眺める部外者という立場に回ることを強要する。このリュシアンの部外者として社会集団を観察する視線、「観察眼の鋭い (au regard pénétrant)⁽³⁴⁾」詩人としての主人公の視線は、人々を観察し、その服装、仕草から職業や性格を読み取り、それぞれを社会的種として分類、コード化していこうとした作家バルザック自身の視線を負っているといえよう。我々が本稿で見てきたとおり、リュシアンの視線は詩人の視線であるが、その視線は観察者の視線に変化することもあるということだ。つまり、彼は夢想と現実とを行き来するのだが、この双方の性格を持つ視線こそ、19世紀に特有の遊歩者の視線ということはできないだろうか。ここではベンヤミンの遊歩者の視線、つまり、ボードレールのうちに既に提示されていた〈見られていながら、見られていない〉という遊歩者の視線の弁証法を用い、個人と群衆と夢想の関係性から遊歩者の魔術幻灯ファンタスマゴリを見る視線のことを述べるのではない。ベンヤミンの定義する遊歩者の視線には、個として存在しながらも、群衆に同化し、集団として夢を見るという性質がある⁽³⁵⁾。しかし、バルザックの主人公の遊歩者は、同様に夢想し、魔術幻灯ファンタスマゴリを眼差したとしても、彼自身の個としての存在が際立ち、集団として存在し、見るというベンヤミンの言う視線とは異なるのではないだろうか。例えば、バルザック研究家のピエール・ルビエは、バルザックの遊歩者は「ロマン主義的人物である⁽³⁶⁾」とし、「『人間喜劇』においてバルザックの遊歩者の持つ多様な顔相

は、彼に多種多型の存在で、その姿がしばしば不思議と相反し、とらえどころのない姿のように思われるような多義の存在を与える⁽³⁷⁾」のであるとし、バルザックの遊歩者の変幻自在の容姿、存在自体の変化を述べている。バルザックの遊歩者は、集団としてまなごすのではなく、個として、それも変幻自在の様々な個によって異なる視線を投げかけるのであると言える。確かにここまで見てきたように、リュシアンも観察者・現実主義者—詩人・夢想家の視線を使い分けるように、相反する姿を行き来し、彼自身の存在も多義的であるといえるだろう。よって、リュシアンこそルビエの言うバルザック的遊歩者のひとりであるといえるが、ラスティニャックにはこの多義的で多種多型の存在の視線が混在することはない。確かに彼の視線にも、パノラマの視線以外に、ゴリオの部屋を穴から見るといふ覗き見の視線、狭いところから空間を眺めるという視点は存在しており、彼の視線も一つではない。しかしそれは、ゴリオの日常、現実を眺めているのであり、幻想を見ているわけではない。よって、彼の視線には、常に現実主義者の視線として一貫性が見て取れるのである。その視線の特徴からも彼の存在自体が変化することはなく、ロマン主義の典型的な立身出世を願う青年という一つの型に鋳型されていくことに繋がる。それに対し、リュシアンは彼のその移りゆく視線、不安定な視線のせいで、あらゆる型にもはめられることなく、典型的な種に収まることはない。彼は転々と社会集団を横断することで、自身の存在を変えていき、その視線は常にどこか部外者の視線であること、それが彼をいかなる集団にも属させず、孤独へと向かわせ、最終的には社会から疎外されていながらも、社会に入り込みたいと願うヴォートルンの代役者となるという結末を引き起こすのである。彼は社会的種として鋳型されていくのではなく、彼自身社会的種に型どられそうになると転々とするのは、やはり彼の魂がすでに現実になく、剥奪されているからで、ヴォートルンとの契約を受け入れたことで知らぬうちに悪魔的存在へと変化し、社会的存在としてはすでに死を意味しているからなのである。つまり、リュシアンとは社会的種としては分類されない、浮遊する存在なのであると言えるだろう。

結論

これまで見てきたように、ラストニヤック、リュシアンに共通して存在する視線には、彼らが見る主体としての俯瞰の視線と、見られる受身の領土的視線、そして悪魔的契約における視線の三つがあり、それぞれの視線が二人の間で異なることから、二人は異なる性質をもって形成されていくことが明らかになったのだが、ラストニヤックがダンディという、ある一つの社会的種として分類されていくのに対し、リュシアンは、集団から拒否される視線を受け、また自らも常に部外者の視線を持ち続けることで、いかなる社会的型にもはめられることはないということがわかった。その社会的枠のない自由な存在だからこそ、バルザックは彼に自己の視線を投影し、近代的な見方をさせているのではないだろうか。彼がパノラマの視線のみならず、ジオラマの視線も持つことは、その二つの近代視線装置によって幻想図を彼に提示することで、彼に近代的見世物を楽しむ者の視線を与えていると言えるだろう。リュシアンは幻想に浸る詩人であると同時に、観察者であるという相反する二重の存在であることから、彼を近代を象徴する遊歩者として位置づけることができよう。

よって、バルザックは視線を二人の主人公のうちに効果的に使用し、導入部と結末に同じ視線を配置するという小説における視線のプロットの役割りと、視線と対象との間に生まれる力学エネルギーによって見える主人公の像への視覚的效果を巧みに使い分けることで、近代に生まれた新たな見る者という存在をリュシアンのうちに作り上げ、その視線のうちに近代的視線というものを提示しているのである。だからこそ、リュシアンが『人間喜劇』全体で最も視線に囲まれている人物なのであり、我々は彼の視線の構造を明らかにすることで、バルザックの意図を読み取ることができたとと言えるだろう。

註

- (1) 視線〈regard〉という言葉の頻出回数の統計については、筆者の拙論を参考にされたい。伊藤由利子「バルザックの教養小説における視線と社会空間」、『成城文藝』、2013年、225号、p.129。

- (2) 二人のペール・ラシェーズにおける視線の比較を詳細に分析した論としては、以下の著書及び論文が挙げられる。特に以下に挙げた博多氏の論文は、リュシアンの俯瞰の視線に注目し、彼の見ている鏡像の問題を取り上げ、俯瞰の視線—上昇志向の象徴といった紋切り型とは異なる新たな視点を投じている。

Kashiwagi Takao, *Balzac, romancier du regard*, Librairie Nizet, 2002, 博多かおる「19世紀フランス文学における都市と俯瞰」、『東京外国語大学論集』、2009年、78号、p.41.

- (3) Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1976, p.143.
- (4) *Ibid.*, p.153.
- (5) *Ibid.*, p.154.
- (6) *Ibid.*, p.290.
- (7) *Balzac, romancier du regard, op.cit.*, pp.47-57.
- (8) *Ibid.*, p.157.
- (9) Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome V, 1977, p.284.
- (10) *Le Père Goriot, op.cit.*, p.290.
- (11) Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, éd. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome VI, 1977, p.794.
- (12) *Ibid.*, p.794.
- (13) *Illusions perdues, op.cit.*, p.278.
- (14) この上流階級における縄張り意識・領土性は、パリの上流階級だけでなく、地方においても見てとることができる。そのことは拙論を参照されたい。伊藤由利子「バルザックの教養小説における視線と社会空間」、上掲、p.129.
- (15) *Illusions perdues, op.cit.*, p.284.
- (16) *Ibid.*, p.284.
- (17) *Le Père Goriot, op.cit.*, p.152.
- (18) *Ibid.*, p.149.
- (19) Kyoko Murata, « *L'entrée en scène de Vautrin le diabolique dans l'œuvre de Balzac* », *études de langue et littérature française*, n° 32, Université de Kyoto, 2001, p.57.
- (20) *Ibid.*, p.57.
- (21) *Splendeurs et misères des courtisanes, op.cit.*, p.446.
- (22) *Le Père Goriot, op.cit.*, p.61.
- (23) « *L'entrée en scène de Vautrin le diabolique dans l'œuvre de Balzac* », *art.cit.*, p.59.
- (24) *Splendeurs et misères des courtisanes, op.cit.*, p.502.

- (25) *Le Père Goriot, op.cit.*, p.211.
- (26) *Ibid.*, p.211.
- (27) *Splendeurs et misères des courtisanes, op.cit.*, p.502.
- (28) *Ibid.*, p.502.
- (29) *Ibid.*, p.502.
- (30) *Illusions perdues, op.cit.*, p.264.
- (31) *Ibid.*, p.268.
- (32) *Ibid.*, p.268.
- (33) *Ibid.*, p.268.
- (34) *Ibid.*, p.268.
- (35) Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle*, Traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, L'édition de CERF, 1989, pp.434-472.
- (36) Pierre Loubier, « *Balzac et le flâneur* », *L'Année Balzacienne*, Presses Universitaires de France, 2001, p.141.
- (37) *Ibid.*, p.141.